

Trabajo Fin de Grado

La mujer en la escena

Bailarinas, corporalidad y perspectiva de
género

The woman on stage

Dancers, corporality and gender perspective

Autora

Silvia Serós Quintero

Directora

Victoria Pérez Royo

Facultad de Filosofía y Letras
Curso 2020-2021

ÍNDICE

1. Introducción	p. 3.
1.1. Metodología	p. 4.
2. Introducción de la noción de cuerpo: Merleau-Ponty	p. 7.
2.1. Análisis de los testimonios a partir de Merleau-Ponty	p. 9.
3. Cuerpo en movimiento como representación del horizonte cultural	p. 12.
3.1. Mary Kelly y Amelia Jones	p. 12.
3.2. Iris Marion Young	p. 18.
4. Sujeto-Espectador, Yo/Otro en la danza, la mujer en la escena	p. 23.
4.1. Orígenes de la cultura hip-hop: bailar para sobrevivir	p. 28.
5. Conclusiones	p. 31.
6. Bibliografía	p. 35.

1. INTRODUCCIÓN

“La danza está intrínsecamente relacionada con la libertad. Cuando comienzas a escuchar la música tu cuerpo comienza a vibrar, y todas tus sensaciones se centran en el movimiento al son de la música. De repente, sólo existes tú, tus movimientos, y la música, al mismo ritmo, en un mismo compás. Tus movimientos son la viva representación de tu yo más profundo, aquella parte de ti que no se puede representar de otra forma, más que bailando. Tu cuerpo se convierte en un puente entre tu esencia más originaria y el mundo exterior, por eso es libertad. Bailar es romper barreras, es fluir, es volar, al ritmo de las vibraciones. La danza es terapéutica, porque te conecta con tu propio yo, haciéndote sentir experiencias que ninguna otra actividad te brinda... Te permite conocerte, reconectar, indagar en tu propio ser a través del cuerpo que lo materializa y lo convierte en baile. Bailar es fluir con la música, representar aquello que estaba escondido en el fondo de tu ser, es representar tu profundidad, tu propio yo.”

A partir de este relato sobre la danza, el cual pertenece a un diario personal, podemos observar una creencia concreta: que las personas estamos dotadas de una esencia originaria inamovible, la cual puede ser experimentada a través de la danza. La idea que alberga este relato es una idea generalizada, naturalizada, que compartimos muchxs bailarinxs; dicha idea hemos podido ponerla en común con múltiples personas dentro del ámbito de la danza. Cuestionamos dicho relato ya que, aunque lo consideremos totalmente válido y respetemos la sensación que se defiende en él, es un relato que describe una experiencia aparentemente auténtica pero que en realidad está mediada por una subjetividad corporal aprendida. El yo auténtico que se muestra a través de la danza que se menciona en el relato siempre es un yo construido y condicionado. Utilizaremos, pues, este relato como punto de partida para acercarnos a distintas cuestiones que nos interesan en torno al cuerpo, al género, al condicionamiento de la mirada externa, y a la gran influencia de la cultura y de las normas sociales en la construcción de nuestro yo, a lo largo de nuestras vidas.

A lo largo del texto observaremos cómo el cuerpo es una parte fundamental de nuestro trabajo. Frente a la visión tan naturalizada del relato introductorio donde el cuerpo es sentido como natural y auténtico en su totalidad, veremos que en realidad el cuerpo experimenta procesos de subjetivación determinados culturalmente, haciendo que éste no pueda ser enteramente auténtico y libre.

Podemos decir, entonces, que nuestro relato de inicio expresa una creencia común: que toda persona es dueña de una esencia que la caracteriza y la diferencia del resto, un yo originario. Cuestionamos dicha creencia ya que defendemos que toda subjetividad ligada a la corporalidad está influida por la cultura y por las exigencias sociales, por lo que es imposible encontrarnos con un yo originario exento de dichas determinaciones culturales. La danza puede ser terapéutica, liberadora a nivel emocional y social, pero no una vía para representar nuestro yo originario porque nuestra subjetividad corporizada se crea y se desarrolla en una cultura desigual y patriarcal, por lo que conforma nuestra forma de desenvolvernó, como veremos a lo largo de nuestro trabajo.

Lo que pretendemos mostrar aquí son las influencias que diferentes factores de la cultura configuran la experiencia misma de ese “yo originario” (que en realidad es una ficción) que siempre, desde el principio, estará condicionado por la sociedad. Esto supone, por tanto, que nuestra corporalidad, nuestros movimientos, y por consiguiente la danza, están condicionados por la mirada externa y por la influencia cultural.

A partir de aquí, intentaremos deshilar en mayor o menor medida la huella que la cultura deja a las mujeres en nuestra manera de desenvolvernó en el mundo, corporalmente, en la escena y en la danza. Analizaremos, pues, cómo la desigualdad de género puede afectar a la forma de movernó, a la forma de bailar, desde que nacemos, configurando nuestra subjetividad corporal. Creemos que es realmente importante dicho estudio para el análisis de la sociedad excluyente y desigual en la que vivimos, prefacio de la lucha para intentar reconfigurarla y reconstruirla.

1.1 METODOLOGÍA

La perspectiva desde la que escribiremos es la de la mujer en la escena, en la danza, centrándonos en el género urbano del *hip-hop* y *breakdance*. Las reflexiones de este trabajo están basadas en fuentes de dos tipos. Por un lado, las fuentes bibliográficas, donde nos apoyaremos en Merleau-Ponty, Amelia Jones, Iris Marion Young y Erika Fischer-Lichte, entre otras. Por otro lado, los testimonios de las bailarinas de *hip-hop* y

breakdance Eva Cortés, María Tejero, Epifanía Arango y Marian Moreno Bueno (Mai)¹, junto con mi propia experiencia personal en la danza.

La idea de hacer este trabajo sobre la danza y en concreto sobre la cultura *hip-hop* surgió de mi amor por la danza y por los años acumulados en este ámbito; bailé durante años *hip-hop*. Viví cosas increíbles, como entablar relaciones muy estrechas con mis compañeras, viajar, competir... pero también fui testigo de injusticias y aspectos de desigualdad en torno al género. Por ello, decidí, además de incluir mi perspectiva y mi experiencia personal, recoger testimonios de compañeras bailarinas que sufrieron en su propia piel desigualdades en el mundo del *hip-hop* por ser mujeres. Creo que es importante visibilizar este tipo de actitudes y dar voz a las personas que las han sufrido, como son mis compañeras bailarinas. Además, considero que, intercalando experiencias y testimonios reales, el argumento filosófico puede ser más consistente, pudiéndolo extrapolar a aspectos más cercanos de nuestras vidas cotidianas (como puede ser la experiencia en el baile), para enriquecer el plano teórico y académico.

Hemos dividido nuestro trabajo en dos partes. En la primera, donde se incluyen el primer y el segundo apartado, nos centraremos en analizar el fenómeno de la mujer en escena desde una perspectiva protagonista, desde los ojos de una bailarina, acercándonos a la idea de que la cultura puede calar tanto en el ser de una mujer que llegará a condicionar sus propios movimientos, incluso aunque se encuentre sola, sin miradas externas. Nos apoyamos para tratar estos temas en Merleau-Ponty y en su noción de cuerpo a modo de introducción (primer apartado), para después apoyarnos en Amelia Jones e Iris Young (segundo apartado), autoras que tratan el arte de acción (donde incluimos la danza) desde una perspectiva feminista, lo cual nos parece muy adecuado ya que pretendemos acercarnos a todos estos temas con la pretensión de visibilizar las cuestiones en torno a lo corporal que directa o indirectamente contribuyen a la desigualdad de género. Además, complementamos los primeros acercamientos al cuerpo que hacemos a través de Merleau-Ponty con dichas autoras, ya que el autor no contempla la perspectiva de género, por lo que nos apoyamos en ellas para incluir dicha perspectiva en nuestro trabajo. Por tanto, la perspectiva feminista es primordial en

¹ Agradezco enormemente la colaboración de las chicas entrevistadas, por dedicarme un rato de su tiempo y por ser una parte tan fundamental en mi trabajo y en mis reflexiones, que han sido una experiencia increíblemente grata y que me han hecho abrir un poco más los ojos, y motivarme para seguir haciéndolo siempre, a modo de lucha para deconstruir y volver a conformar esta sociedad todavía excluyente y desigual en la que cohabitamos.

nuestras investigaciones. Jones y Young también otorgan al cuerpo (y en concreto al cuerpo femenino) una gran importancia, a diferencia de otras autoras feministas que rechazan la utilización del cuerpo femenino en el arte alegando que esto sigue reproduciendo la “feminidad” de las mujeres, aquellos aspectos que se nos imponen culturalmente fruto de una sociedad desigual y patriarcal. Nos apoyamos en ellas porque también creemos que el cuerpo femenino es importante, como lo es reflexionar sobre él, fuera y dentro del arte corporal, y eso es lo que llevaremos a cabo en esta investigación dentro del ámbito de la danza.

En la segunda parte analizamos el fenómeno de la escena desde una posición más distanciada. Nos alejamos de la posición protagonista de la mujer en la escena para acercarnos a lo que ocurre entre el sujeto y el público en una obra artística, sin contemplar la perspectiva de género. Finalmente, volvemos de nuevo al tema principal, donde se analiza cómo cambia la relación intersubjetiva sujeto-espectador cuando el sujeto de la obra artística es una mujer, centrándonos, en concreto, en la representación en la escena de la danza *hip-hop* y en las representaciones y competiciones de este gremio. Para ello, nos apoyamos en autoras como Erika Fischer-Lichte para acercarnos a la intersubjetividad sujeto-espectador y, de nuevo, en Amelia Jones, con su noción de ausencia o hueco la cual nos parece muy representativa para explicar lo que ocurre en la mirada del público cuando una mujer es el sujeto protagonista de la escena. Además, incluimos un apartado donde explicamos los orígenes de la cultura *hip-hop*, visibilizando que dicha cultura surge de la marginación y la precariedad, donde la perspectiva de género no fue contemplada, sesgo que perdura a día de hoy y que podemos comprobar a través de los testimonios de las bailarinas entrevistadas.

Por último, cerramos nuestro trabajo con una serie de conclusiones, donde explicamos la importancia que tiene esta investigación al haber sido bailarina durante muchos años. Se eligió, por tanto, este trabajo por nuestro recorrido personal dentro del ámbito de la danza, y concluimos nuestro trabajo con la idea de que, aunque el *hip-hop* y el *breakdance* estén llenos de prejuicios e injusticias desarrolladas a lo largo de la investigación, es importante cuestionarlo y reflexionar sobre ello pero sin desprestigiar por ello el propio baile, para poder deconstruir en un ámbito más nuestra sociedad patriarcal.

2. INTRODUCCIÓN A LA NOCIÓN DE CUERPO: MERLEAU-PONTY

Merleau-Ponty introduce una visión fenomenológica que contrasta con la visión generalizada de sesgo cartesiano. Dicho sesgo cartesiano y kantiano se basa en sellar la primacía de la conciencia, es decir, poner al yo como fundamento de todas las cosas. La conciencia (el yo) sostiene el mundo por lo que hay una primacía de la reflexión sobre el mundo. En esta visión, el yo se presenta como fundante, y el conocimiento por tanto será producido por el yo. El mundo, pues, no da ningún dato. Primero va la evidencia del pensamiento y de ella se deriva la del mundo. Se da un mundo construido por la reflexión.

La visión de Merleau-Ponty aboga por la existencia de un fondo u horizonte que va unido a todas nuestras percepciones del mundo. Nuestras percepciones no son el resultado de una asociación de los objetos del mundo, una formación creada por la síntesis del juicio, como diría Kant, sino que en realidad se trata de una unidad que engloba todo, debido a ese horizonte o contexto perceptivo del que hablamos. Merleau-Ponty define así dicho horizonte:

“El horizonte es, pues, lo que asegura la identidad del objeto en el curso de la exploración, es el correlato del poder próximo que guarda mi irada sobre los objetos que acaba de recorrer y que ya tiene sobre los nuevos detalles que va a descubrir”.²

Lo que reivindica Merleau-Ponty es la relevancia de nuestra propia existencia, siendo ésta la base a contemplar para después intentar encontrar el sentido del mundo. La existencia para el autor, la vivencia humana, y la consciencia de ésta, es la base o el punto de partida, el origen, para el acceso a la verdad. Pero además, la intersubjetividad en esta existencia es primordial. No se reivindica una existencia individualista y aislada, sino un reconocimiento de la existencia común, del mundo común. Apunta a una cooptenencia del mundo común; yo y lxs otrxs estamos en el mundo común, y eso es lo que hay que vislumbrar.

Por tanto, en esta reivindicación de la existencia humana como base de toda consciencia del mundo, el cuerpo es un punto clave. La corporalidad, nuestro cuerpo, es aquello que nos permite que existan para nosotros los objetos, que exista el mundo. Frente a toda la

² Merleau-Ponty, Maurice: *Fenomenología de la percepción*, (Barcelona: Edit. Planeta-Agostini, 1993), 88.

tradición anterior que relegaba el cuerpo y la corporalidad a un segundo plano, defendiendo la dicotomía mente-cuerpo, Merleau-Ponty cambia las tornas y asume el cuerpo como base y como punto central de acceso al conocimiento, negando la dicotomía mente-cuerpo. El cuerpo es el medio de comunicación entre nosotros y el mundo; nosotros, al desenvolvernos a través de nuestra corporalidad, nos relacionamos con el mundo. Es la forma de expresar “que mi cuerpo es-del-mundo”, como parte de una totalidad, no como un objeto que habita el mundo, sino como una forma que habita dentro de él. Para Merleau-Ponty el cuerpo nos vincula con el mundo común pues están en constante interacción. El cuerpo es el que hace que tengamos conciencia y nos pensemos de otra manera. En él reside la centralidad fenomenológica. La intersubjetividad de la que habla el autor se muestra aquí, ya que no puedo ser una subjetividad absoluta porque estamos determinadxs por el mundo común, las conciencias no son propiedad privada sino exterioridad inacabada. Nuestra vida no es nuestra porque tenemos un cuerpo que depende de otros cuerpos, se da una intersubjetividad a través de lo corporal. Y hay que ser conscientes de ello y de la incompletud que supone en nosotrxs, ya que si nuestros cuerpos dependen del resto, sin ellos, no pueden estar completos, no se dan en su totalidad.

Merleau-Ponty rompe con la dicotomía mente (sujeto) – cuerpo (objeto) fruto del sesgo cartesiano y platónico defendiendo que la experiencia corporal permite, por un lado, relacionar al cuerpo con el mundo (otros cuerpos), pero, por otro, relacionar al cuerpo consigo mismo también, como cuerpo-sujeto. Lo que pretendemos exponer aquí, es que Merleau-Ponty contempla la posibilidad de una doble dirección a través del cuerpo, en el que el cuerpo puede darse como sujeto que mira y a su vez como objeto mirado, lo cual será clave para nuestro análisis.

Por otro lado, no podemos vivir al margen de ese horizonte llamado Mundo, por tanto, ser consciente de su existencia y de su base es crucial para el conocimiento del mundo. Dicho horizonte es cultural, social, nos engloba a todas las personas. A través de este horizonte en el que el cuerpo es crucial, nos adentraremos en los siguientes aspectos que consideramos relevantes en nuestra investigación. El cuerpo es el punto de consciencia para Merleau-Ponty de nuestro horizonte cultural e intersubjetivo, a través de él comprendemos y somos conscientes de nuestro estar en el mundo, por lo que el cuerpo es la representación de dicho horizonte perceptivo y cultural, es decir, que el cuerpo es crucial porque representa todo un horizonte cultural común a todxs nosotrxs, incluyendo

prejuicios, desigualdades... Además, como ya hemos mencionado, la dirección de la experiencia personal es bidireccional: el cuerpo puede ser objeto en relación al resto, objeto mirado, y sujeto en relación a sí mismo, o como sujeto que mira. Por tanto, el cuerpo es crucial para nuestras reflexiones por su representabilidad del Mundo y por su bidirección, por lo que serán éstas las cuestiones a utilizar en el análisis de los primeros testimonios. Esta visión de la fenomenología es crucial para la danza, por su énfasis en el cuerpo y en la consideración de que éste es más que una mera herramienta. Veremos cómo la bidireccionalidad de la que habla Merleau-Ponty se puede contemplar en los testimonios de las bailarinas, introduciendo a partir de aquí la perspectiva de género en las ideas de Merleau-Ponty.

2.2 ANÁLISIS DE LOS TESTIMONIOS A PARTIR DE MERLEAU-PONTY

En este apartado expondremos los testimonios de algunas chicas entrevistadas, bailarinas de *hip-hop* y *breakdance*, donde nos hablan sobre sus experiencias ante las miradas externas. En estos testimonios, las chicas representan un claro ejemplo de cuerpo-objeto (en terminología de Merleau-Ponty), en el que ellas son el punto de mira para el resto, siendo un punto importante a recalcar que sus cuerpos son cuerpos femeninos, incentivándose todavía más la dirección cuerpo-objeto. Pero también explicaremos, posteriormente, la segunda dirección de la bidireccionalidad de Merleau-Ponty, la de cuerpo-sujeto, donde el horizonte cultural ya mencionado también es relevante porque afecta directamente a la subjetividad de la mujer y a sus propios movimientos dentro de la danza.

Dos de las chicas entrevistadas, ambas de Zaragoza, compartieron los espacios de la danza (*hip-hop* y *breakdance*) con personas la mayoría varones, y mayores que ellas, ya que ambas comenzaron muy jóvenes.

El *hip-hop* es un baile de grupo, los entrenamientos son en grupo y se realizan en base a unos pasos y coreografías comunes, excluyendo las sesiones de *free style* donde te desenvuelves de forma improvisada. En cambio, el *breakdance* es un tipo de baile más individual, que se basa en un *free style* continuo en base a unos pasos y unas piruetas ya aprendidas. La dinámica de este estilo se basa en corrillos en los que tienes que salir al centro para demostrar lo que sabes y “batallar” contra tus contrincantes.

Con respecto a los testimonios de mis compañeras, he podido deducir que los corrillos eran escenas de miradas intensas cargadas de juicio y exigencia, cargadas de prejuicios por ser mujeres en un mundo de hombres, en un baile de hombres: “Nunca me sentí integrada al 100% en la escena, no me sentía muy a gusto, no me gustaba salir a bailar al corro porque sentía mucha mirada, juicio y risa entonces prefería quedarme aislada en una esquina haciendo flexibilidad”³, apunta María. Como nos cuenta Eva, no sólo ocurre en la propia acción de los corrillos, sino que esto empapa toda una atmósfera cultural: “Además era un baile que tiene su propia atmosfera cultural, una trayectoria histórica joven, estábamos empezando a escribir la historia de las primeras generaciones de chavales, fuimos alumnos de las primeras *crews*, eran grupos con filosofía de estilo de vida *bboying* y hermandad familiar que se iban de gira a competir fuera y dentro de España. Me sentía atraída por acabar con mi propia *crew*, la atmosfera cultural que había dentro y lo cerca que tenía poder evolucionar, viajar y destacar en eventos e incluso bolos pagados, PERO NO FUE ASÍ, ERA MUJER, Y LA MÁS PEQUEÑA”⁴.

Al igual que María, Eva sufrió el mismo tipo de juicios en los entrenamientos: “me hacían bromas sexualizadas, aprovechándose y riéndose de no saber encajarlas o entenderlas, se reían de mi inocencia. Estaba incómoda en los entrenamientos donde coincidíamos casualmente ese día más bailarines de la media de 4 o 5 que solíamos ser (...) Tenías que vacilar y humillar al contrincante con gestos muy masculinos y sexuales y se premiaba eso antes que el hecho de compartir, disfrutar y volar con la música y el propio baile...”⁵.

Como podemos observar, las bailarinas ocupaban en este caso la posición de cuerpo-objeto, ya que las miradas de sus compañeros las convertían en objetos irrelevantes, menos protagonistas que ellos, cargando sobre ellas la influencia del horizonte cultural que todos compartimos por haber crecido y habernos formado en una sociedad desigual. Así pues, ellas se desenvolvían condicionadas todavía más, no sólo por ser mujeres en un ambiente masculinizado, sino porque la carga cultural desigual que contiene nuestro horizonte común contamina toda la atmósfera.

Por ello, también podemos hablar de la segunda dirección, la de cuerpo-sujeto, o experiencia corporal hacia sí mismo. En esta dirección el horizonte cultural del que

³ Entrevista con María Tejero, realizada el 22 de febrero de 2021.

⁴ Entrevista con Eva Cortés, realizada el 23 de febrero de 2021.

⁵ *Íbid.*

habla Merleau-Ponty también influye, como ya hemos dicho, ya que la cultura no sólo influye en las miradas de los hombres hacia las mujeres, sino que la cultura ha logrado “infectar” la propia corporalidad de la mujer, condicionando los movimientos y la forma de desenvolverse en el mundo. Todos los sujetos, como dice Merleau-Ponty, tenemos un horizonte común que es la base de nuestro desenvolverse en el mundo. Por ello, no hay diferencia en éste entre hombres y mujeres. Nos criamos en la misma cultura aunque las vivencias sean distintas por nuestra posición desigual. Los hombres son criados en una estructura patriarcal y en una sociedad machista interiorizando una mirada opresora y objetualizante hacia las mujeres, pero las mujeres también somos criadas en la misma sociedad. Por ello, nuestra corporalidad, nuestra forma de desenvolvernó y de estar en el mundo también se ve afectada por este horizonte común. Nuestro yo es único pero está entremezclado entre nuestras características propias y la cultura opresiva machista y patriarcal. Dicha influencia desigual que cala en nuestra corporalidad la denominaremos “lo femenino”, aquello que se nos impone desde que nacemos y que por ello hace mella en nuestra forma de actuar y de movernos. Este yo entremezclado y problemático puede verse, por tanto, en nuestra corporalidad, en nuestra manera de movernos, en nuestra manera de bailar a lo largo de la historia.

Por tanto, el horizonte o mundo común del que habla Merleau-Ponty que nos vincula a todos los cuerpos, se da por tanto en ambas perspectivas, en ambos géneros⁶. Por un lado, en la mirada masculina que condiciona su habitar en el mundo como sujeto poseedor de privilegios en nuestra sociedad, y por otro lado, en la mirada femenina y en la forma de desenvolvernó en el mundo, condicionada enormemente por esta desigualdad y esta atmósfera cultural que empapa todos los cuerpos y todas las miradas, haciendo que incluso nuestros propios movimientos, nuestra propia forma de bailar, esté “infectada” o determinada por ello. Las mujeres nos movemos y nos desenvolvemos corporalmente de distinta manera por la influencia cultural, por el horizonte que atraviesa nuestros cuerpos, no por una causa biológica. Por ejemplo, en el baile, las mujeres nos solemos mover de manera más erótica y sensual, con intención de gustar, mientras que los hombres se mueven de forma más autoritaria y firme. Pero dichos movimientos diferentes podemos observarlos también en la vida cotidiana, como

⁶ Hemos utilizado el concepto de horizonte común de Merleau-Ponty porque nos parecía muy apropiado para nuestro desarrollo, otorgándole una perspectiva de género. Merleau-Ponty no contemplaba dicha perspectiva de género, aspecto insuficiente a nuestro parecer en su teoría, ya que habla de un horizonte común para explicar la intersubjetividad que se da entre los cuerpos en el mundo.

mostraremos después; incluso el simple hecho de lanzar una pelota puede ser distinto en un niño que en una niña. Las bailarinas de los testimonios pretenden romper con esto, introduciéndose en un ambiente masculinizado y pretendiendo desenvolverse como ellos, pero sólo reciben acoso y opresión. Aquí se visualiza la gran diferencia de género que atraviesa nuestra sociedad.

3. CUERPO EN MOVIMIENTO COMO REPRESENTACIÓN DEL HORIZONTE CULTURAL

3.1 MARY KELLY Y AMELIA JONES

Comenzaremos exponiendo en este capítulo la visión de la artista conceptual estadounidense Mary Kelly, la cual comparte con otras feministas enfocadas en el ámbito del arte la perspectiva de hacer desaparecer el cuerpo femenino en la escena y en el arte de acción. Mary Kelly defiende, basándose en obras de mujeres donde el cuerpo de la mujer es el centro de la obra relacionado normalmente con la maternidad o la naturaleza, que dichas obras fomentan y reproducen un horizonte cultural (continuando con la terminología de Merleau-Ponty) machista y patriarcal, y que es contraproducente. En este aspecto nos situamos de acuerdo con Kelly, pero la solución que propone ante esta solución no nos parece apropiada. Para ella la solución es eliminar el cuerpo femenino de la escena, y es aquí donde nos situamos en desacuerdo. Para argumentar dicho desacuerdo nos apoyaremos en la historiadora y teórica del arte Amelia Jones, quien reivindica el papel del cuerpo femenino en la escena.

Para Kelly toda obra de arte que incluya el cuerpo del artista es indudablemente reaccionaria. Lo que defiende Kelly es que la imagen del cuerpo de la mujer en el arte de acción sólo puede significar una imagen de consumo, ser un objeto de uso en esta sociedad capitalista, utilitaria y machista, por lo que defiende alejar el cuerpo del arte para evitar esto, ya que el cuerpo de la mujer sigue siendo posible objeto sexual en la escena a día de hoy.

La perspectiva de Kelly podría vincularse con el horizonte cultural que venimos desarrollando en este ensayo en el sentido de que, para Kelly, el horizonte cultural (machista y desigual) que cargamos todxs en nuestro interior es inseparable del cuerpo en la escena, por lo que el cuerpo femenino en la escena sólo desencadenaría prejuicios

y pensamientos contraproducentes en la lucha contra la desigualdad de género. El cuerpo en la escena, en el arte de acción, y en nuestro caso, una mujer bailando, sería el móvil perfecto para proyectar nuestros prejuicios culturales informados por la desigualdad de género. Además, podríamos incluir en este horizonte cultural la noción de “feminidad” o “lo femenino” que se nos inculca a las mujeres en la cultura patriarcal: cómo debe ser, actuar, desenvolverse, moverse, una mujer para ser mujer. Para Kelly, ciertas obras en las que predomina el cuerpo femenino fomentan y reivindican este “femenino” cultural que nos oprime y condiciona.⁷

Kelly opina sobre las obras realizadas por Ana Mendieta o Judy Chicago, las cuales reproducen y fomentan “lo femenino” de las mujeres ya mencionado, es decir, reivindican todos aquellos aspectos “propios de la mujer” para intensificar las diferencias con los hombres, a modo de protesta, pero que en realidad implica reproducir estereotipos, prejuicios, y sobre todo, reproducir la idea de que lo que hace diferente a la mujer es su sexo.

Esta idea surge de la corriente del feminismo de la diferencia, hacia 1960, la cual defiende que la diferencia sexual puede ser liberadora para las mujeres. Simone de Beauvoir establece la diferencia entre “lo uno” (hombres) y “lo otro” (mujeres) en su obra *El segundo sexo* (1949), dos esferas distintas y desiguales de la sociedad. A partir de esto, el feminismo de la igualdad pretendería introducir a las mujeres en la esfera de los hombres, para que ambos géneros no se distinguiesen en temas de igualdad, y compartiesen una misma esfera común. En cambio, el feminismo de la diferencia reivindicaba la importancia de las diferencias entre las mujeres y los hombres, y en vez de conseguir ocupar un mismo espacio, pretendían igualar la esfera de las mujeres a la esfera de los hombres, en términos de derechos e igualdad, pero manteniendo esas diferencias entre sexos que para ellas eran tan importantes. Se sentían orgullosas y reivindicaban las diferencias con respecto al hombre a modo de protesta y resistencia, las cuales hasta entonces habían sido motivo de opresión y desigualdad.

Por tanto, a través de esta corriente y en un contexto en el que, en el arte, las mujeres nunca habían tenido cabida (sólo como objetos sexuales), sin ningún tipo de dominio sobre su cuerpo, surgen artistas feministas que pretenden reivindicar este poder sobre su

⁷ Jones, Amelia: “Posmodernismo, subjetividad y arte corporal: una trayectoria”, selección: Diana Taylor y Marcela Fuentes, *Estudios avanzados de performance*, (New York: Edit. Fondo de Cultura Económica, 2011).

cuerpo y corporalidad, como Mendieta o Chicago, para crear, como diría Virginia Woolf, *una habitación propia*.⁸ Durante la historia las mujeres siempre han permanecido en un segundo plano en el ámbito artístico en la posición de artistas, mientras que en la posición de referencia o modelo sí que eran comúnmente utilizadas. Pero como bien menciona Patricia Mayayo, “si no han existido equivalentes femeninos de Miguel Ángel, de Rembrandt o de Picasso no es porque las mujeres carezcan naturalmente de talento artístico, sino porque a lo largo de la historia todo un conjunto de factores institucionales y sociales han impedido que ese talento se desarrolle libremente”⁹. Ante una historia construida por y para los hombres, estas autoras pretendían construir un arte por y para las mujeres, desde la base de lo corporal y de, en algunos casos, la diferencia sexual.

Para explicar más detenidamente la visión de Kelly sobre dichas artistas, expondremos brevemente en qué consisten las obras de Mendieta y de Chicago.

La obra de la artista cubana Mendieta, la performance denominada *Siluetas*, conecta su corporalidad con la naturaleza, con sus raíces cubanas, con la maternidad propia de la mujer:

“He sostenido un diálogo entre la tierra y el cuerpo femenino (a partir de mi propia silueta) [...] Me abrumba el sentimiento de haber sido expulsada del útero (naturaleza). Mi arte es la forma en que restablezco los lazos que me unen al universo. Es un retorno a la fuente materna. A través de mis esculturas de tierra/cuerpo me vuelvo una con la tierra [...] Me convierto en una extensión de la naturaleza y la naturaleza se convierte en una extensión de mi cuerpo. Este acto obsesivo de reafirmar mis lazos con la tierra es en realidad a reactivación de creencias primitivas [...] [en] una fuerza femenina

⁸ Una habitación propia es la metáfora que utiliza Virginia Woolf en su obra *Una habitación propia* (1928) para reivindicar la necesidad de un espacio para las mujeres, como un cuarto propio, en el que se sientan seguras y libres de las ataduras, prejuicios y cohibiciones de la sociedad patriarcal. Consiste en conformar en la sociedad este cuarto propio, conseguir dicho espacio en el que la mujer pueda ser libre. Utilizamos esta metáfora porque dichas mujeres artistas pretenden crear un espacio así, integrarse dentro del mundo del arte corporal reivindicando su cuerpo y luchando contra el sesgo machista y patriarcal que invade el ámbito artístico.

⁹ Mayayo, Patricia: *Historias de mujeres, historias de arte*, (Madrid: Edit. Ensayos Arte Cátedra, 2003), 22.

omnipresente, la imagen residual de estar contenida dentro del útero, como una manifestación de mi ansia o anhelo de ser”.¹⁰

La artista cubana compara su cuerpo femenino, atendiendo explícitamente a los aspectos biológicos, con la manera de desenvolverse de la naturaleza. Conecta su ser natural intrínsecamente con su corporalidad femenina.

Judy Chicago, con su obra *“The Dinner Party”*, pretende representar una historia femenina instaurando en una gran habitación treinta y nueve cubiertos alrededor de una mesa en forma de triángulo equilátero, trece cubiertos en cada esquina. Cada cubierto pertenecía a una mujer de la historia, desde reinas egipcias o diosas mitológicas, con sus nombres bordados en la parte frontal de la mesa triangular. Los platos que se situaban frente a cada nombre bordado contenían imágenes que hacían alusión a la vagina. En el suelo de dicha mesa, se incluían otros novecientos noventa y nueve nombres más de mujeres de la historia. Varios de los aspectos de la obra integraban un significado claro: el triángulo representa la igualdad y hace referencia a la vulva y el número trece hace alusión al número de hombres presentes en la Última Cena según los Evangelios y al número de mujeres que componían las comunidades de brujas en el Medievo.

Para Kelly dichas obras reproducen una especie de esencia femenina que va ligada a la sexualidad que consiste en que ser y sentirse mujer significa tener vagina o poder ser madre, y lo cuestiona. Ella defiende que no existe una esencia femenina común a todas las mujeres, queriendo con ello desmontar “lo femenino” o la “feminidad”, nociones construidas por el patriarcado en torno a nosotras. Cada mujer es distinta y no tenemos en común esa esencia femenina que ha sido construida por la sociedad machista y patriarcal, que además está relacionada con el sexo, con la maternidad, etc. En este sentido, estamos de acuerdo con Mary Kelly, ya que además, este tipo de representaciones nos parecen excluyentes y que reproducen el sistema sexo/género heteropatriarcal. El ser mujer no tiene por qué estar intrínsecamente ligado a tener órganos reproductores femeninos, ya que existen múltiples formas de desenvolverse y de sentirse. Respetamos totalmente el origen de esta corriente, pero a día de hoy no la compartimos en estas reflexiones, ya que relacionar a las mujeres con la vulva o vagina

¹⁰ Perreault, John: cita no publicada, “Earth and Fire, Mendieta's Body of Work”, *Ana Mendieta, A Retrospective*.

convencional excluye múltiples maneras distintas de corporalidad y de ser mujer, como por ejemplo las personas intersexuales o transexuales.

Mary Kelly en su obra *Post Partum Document* analiza cómo se construye la subjetividad de la mujer madre a través de la maternidad, en la cultura patriarcal, ya que dicha subjetividad es construida y no natural. Frente a otras autoras que reivindicaban el papel de la madre y lo relacionaban con la naturaleza, ella lo desmonta y pretende hacer ver que dicha noción es construida y, además, prejudicial para la mujer. La imagen convencional de la mujer relacionada intrínsecamente con la maternidad impide a la mujer convertirse en sujeto para Kelly.

Ante esto, debemos admitir que estamos de acuerdo con los argumentos de base de Kelly, ya que lo que pretendemos deshilar y defender en este ensayo es que la corporalidad de la mujer es producto de la cultura, y por tanto, de las miradas que componen a ésta. Admitimos que el cuerpo femenino en escena desencadena prejuicios y pensamientos contraproducentes, y en el caso de dichas obras mencionadas, como ya hemos dicho, se reproduce el esquema sexo/género heteropatriarcal que nos parece excluyente. Como hemos podido comprobar a través de los testimonios de las bailarinas: el cuerpo de la mujer en la danza y, además, en ámbitos masculinizados (*hip-hop* y *breakdance*) puede desencadenar acoso y opresión. Además, nuestro propio horizonte cultural también nos condiciona a nosotras mismas en nuestra propia forma de desenvolvernó en la escena corporalmente, debido a este “femenino” que se nos impone, por lo que también podríamos proyectar a través de nuestros cuerpos toda nuestra cultura inherente, con sus connotaciones negativas, y esto es lo que pretende combatir Kelly, y en lo que estamos de acuerdo. Pero la solución, para nosotras, no es eliminar el arte de acción o el arte corporal, eliminar la imagen del cuerpo femenino de la escena o del ámbito artístico, ya que dicha práctica también puede traer consigo liberación y resistencia, como también mencionan las bailarinas entrevistadas. Para ellas bailar es vibrar con la música. Eva lo denomina “volar”, donde fluía y se expresaba a través de ella. Para María es libertad sin prejuicios ni condiciones.

Jones, a diferencia de Kelly, reivindica como nosotras el cuerpo de la mujer en la escena, y está en desacuerdo con la solución de censura de Kelly. Propone que el cuerpo en el arte, el arte corporal “a diferencia de las obras estáticas, que casi siempre terminan inevitablemente convertidas en productos (...) cuestiona de manera más eficaz las

estructuras de la interpretación, y nos impulsa a ver que todo juicio político y estético responde a intereses particulares, y no es definitivo ni objetivo.”¹¹

Además, utilizando de ejemplo de nuevo la obra de Mendieta, Jones la interpreta no como una representación de lo natural o esencial de la mujer, sino como una particularidad de las vivencias de la autora. De hecho, establece una relación entre la obra de Kelly y la de Mendieta, defendiendo que ambas confirman que “el cuerpo no puede abordarse fuera de sus representaciones culturales, el cual produce a la subjetividad como ausencia y no como plenitud”¹². Con esto quiere decir Jones que para ella el cuerpo no está sujeto a una interpretación rígida, sino al revés, que el cuerpo es esa ausencia sobre la cual puedes introducir múltiples miradas e interpretaciones, es móvil y flexible. “Ambos proyectos pueden distanciar así como seducir a diversos espectadores con efectos varios. Ambos producen cuerpos/yos particularizados de diferentes modos, en tanto comprometen a sujetos específicos en un proyecto negociador muy cargado de lectura y mirada”.¹³

Jones propone que todo lo explicado anteriormente influyó en la creación de la visión de relegar totalmente el arte corporal del ámbito artístico. Para Jones el arte corporal tiene mucho potencial ya que puede vincular lo corpóreo, lo político y lo estético. La solución para ella no es relegar el arte corporal a un segundo plano, lo corporal en la escena y en el arte, sino expresar esa potencialidad y revisar todos los posibles aspectos que el arte corporal y de acción pueden producirnos, analizando la importancia de la raza, el género, la clase... Si el arte corporal se niega, se pierden multitud de investigaciones y experiencias intersubjetivas que dicho arte nos proporciona. Es por esto especialmente por lo que utilizamos a Jones en nuestro trabajo, porque reivindica firmemente la importancia del arte corporal, al igual que en nuestro caso, lo hacemos con la danza. A pesar de estar determinada, en concreto el hip-hop, por los prejuicios patriarcales, la solución no es eliminarla ni mucho menos, ya que ofrece múltiples experiencias interesantes tanto en el plano personal como en el de la investigación.

Jones, siguiendo la línea de Merleau-Ponty expuesta al principio de nuestra reflexión, reivindica el poder del cuerpo como posibilidad de una intersubjetividad en los sujetos,

¹¹Jones, Amelia: “Posmodernismo, subjetividad y arte corporal: una trayectoria”, selección: Diana Taylor y Marcela Fuentes, *Estudios avanzados de performance*, (New York: Edit. Fondo de Cultura Económica, 2011), 132.

¹² *Ibid*, 139.

¹³ *Ibid*, 139.

entretejiendo el yo y el otro.¹⁴ El arte corporal permite esta bidirección entre sujeto y objeto en torno a la mirada de la que venimos hablando a lo largo del trabajo. Aunque la teoría de Merleau-Ponty debe ser repensada desde la perspectiva crítica hacia la diferencia sexual, porque el autor francés expone su teoría del cuerpo como ser sexuado (carente de perspectiva de género), que consiste en que la existencia está íntimamente relacionada con la sexualidad. Lo que es importante recalcar aquí es la revisión que debería hacerse a la teoría de Merleau-Ponty en este aspecto, ya que la sexualidad (identidad, género, sexo...) está condicionada culturalmente, y muchos de estos aspectos están oprimidos, condicionados, limitados, por esta cultura. Y uno de los aspectos, por ejemplo, que oprimen las múltiples formas que tenemos de desenvolvernó en el mundo en relación a la sexualidad y al cuerpo, es este “femenino” cultural del que venimos hablando. Este “femenino” nos condiciona hasta en nuestra forma de movernos, y esto es a lo que nos iremos acercando a través de Young.

En esta línea, también nos posicionamos de acuerdo con Jones, ya que el arte corporal y de acción nos permite replantearnos, repensar, acercarnos a los temas que tratamos en este ensayo, replantearnos el poder de nuestra mirada y de la mirada externa, de cómo nosotras, las mujeres, estamos hechas en esta sociedad y cómo este “estar hechas” nos condiciona a la hora de movernos y de desenvolvernó en este mundo. Como decía Simone de Beauvoir: “no se nace mujer, se llega a serlo”.

3.2 IRIS MARION YOUNG

Continuamos con nuestro acercamiento a estos temas centrándonos en la teoría de Iris Marion Young. Para seguir acercándonos a la relación entre sociedad patriarcal y corporalidad y movimiento de las mujeres, utilizaremos como cita introductoria dicha definición de “lo femenino” de Young:

“Concibo lo femenino también como un conjunto de expectativas normativamente impuestas a los cuerpos femeninos por la sociedad dominada por los hombres. [...] La

¹⁴Jones, Amelia: “Posmodernismo, subjetividad y arte corporal: una trayectoria”, selección: Diana Taylor y Marcela Fuentes, *Estudios avanzados de performance*, (New York: Edit. Fondo de Cultura Económica, 2011), 155.

feminidad normativa separa a las personas que caen bajo sus disciplinas de las expresiones o promulgaciones de poder y autoridad.”¹⁵

En esta cita, en la que hace referencia a la teoría de Christine Battersby, Young nos deja claro la influencia que ejerce el ideal de lo femenino sobre nuestra propia existencia como mujeres en el mundo. A partir de aquí, trataremos cómo dicho femenino cala tan hondo en nuestro ser que incluso a la hora de movernos, de bailar, sin miradas externas, incluso en soledad, no desaparece.

Como expone la autora en “*Throwing like a girl*”, Erwin Straus investiga acerca de la diferencia de movimientos corporales entre niños y niñas. La mayoría lanzan de distinta manera: los niños de una forma más enérgica, fuerte, atlética, y las niñas generalmente todo lo contrario. Se contempló la posibilidad de que la razón fuese alguna causa fisiológica, debido a la diferencia muscular entre niños y niñas, pero se descartó la hipótesis. Por lo general, se acaba creyendo que dichas diferencias se deben a las distintas esencias entre hombres y mujeres; que la esencia femenina es lo que nos diferencia de los hombres, aquella esencia compartida por todas nosotras. Está claro que las mujeres podemos actuar o desenvolvernó de manera similar unas con otras, que coincidimos en ciertos aspectos por el hecho de ser mujeres, pero esto no debe confundirse con una esencia compartida inamovible femenina, sino que esto se debe a dicho “femenino” del que venimos hablando, y de la influencia cultural que recibimos desde que nacemos. Así lo expone Young:

“La situación de las mujeres dentro de un conjunto sociohistórico determinado, a pesar de la variación individual de la experiencia, las oportunidades y las posibilidades de cada mujer, tiene una unidad que puede describirse y hacerse inteligible. Sin embargo, hay que destacar que esta unidad es específica de una formación social concreta durante una época determinada.”¹⁶

Respecto a los movimientos y la expresión corporal, utilizaremos, de nuevo, los ejemplos de los testimonios de las bailarinas entrevistadas. Les preguntamos acerca de las exhibiciones y competiciones dentro de esta cultura. Eva y María respondieron por igual: las exhibiciones les gustaban mucho más por la falta de competencia y porque el

¹⁵ Marion Young, Iris: *On Female Body Experience. “Throwing like a girl” and other essays*, (New York: Edit. Oxford University Press, 2005), 6.

¹⁶ *Ibid*, 29.

público era mucho más diverso. En las competiciones, el público era prácticamente exclusivo de personas pertenecientes a la cultura, y el nivel de competitividad y exigencia muy alto, entre hombres, donde las luchas de poder se palpaban en el baile y se peleaba a través del baile por conseguir una mayor virilidad con los gestos y actitudes. La respuesta de Eva nos pareció infinitamente esclarecedora:

“En el *breakdance* español y me atrevería a decir europeo, aun no se ven mujeres en los jueces de las competiciones de *bboying*. Las habré visto en algún video de una competición extranjera, pero casos aislados, en ninguna competición en la que yo haya estado presencialmente NUNCA he visto una mujer en la silla de los jueces. En el *breakdance*, en algunas competiciones hay hasta un premio de actitud, un premio que se da al *bboy* con mejor actitud y originalidad para responder y humillar al contrincante, se apremian los gestos masculinizados y violentos en este vacile. Es un baile tan masculinizado que los gestos siempre son masculinos, hasta el de las mejores *bgirls*, vacilan con estilos y gesticulaciones masculinas como el famoso “toma polla” o el levantarse agarrándose la entre pierna. Si se hace algún gesto más feminizado suele ser un gesto de burla para llamar “marica o cobarde” al contrincante”¹⁷.

Ante esto, observamos que los hombres utilizan un lenguaje corporal caracterizado por la virilidad, mientras que las mujeres, por aquello que hemos denominado “feminidad”, como pueden ser los movimientos más flexibles y suaves. Nos parece relevante aquí, introducir la noción de pedagogía de la vergüenza de Sandra Lee Bartky. Bartky expone que las mujeres estamos sometidas a pedagogía disciplinaria que nos enseña desde nuestro nacimiento que somos “otras” y que vivimos una “vida menor”. La vergüenza es un sentimiento que oprime y somete, ya que muchas veces puede incluso paralizar al sujeto, y en esta pedagogía de la vergüenza es en la que crecemos nosotras. La vergüenza en la que crecemos, según Bartky, no es clara y delimitada, y se manifiesta en sentimientos de insuficiencia, baja autoestima, etc.¹⁸ Estos sentimientos son representados continuamente en nuestro lenguaje corporal, y, siguiendo el ejemplo de los testimonios, podemos comprobar cómo los hombres, además de jugar con la ventaja de habitar un ambiente masculinizado como es el hip-hop, se desenvuelven de manera más fluida, sin vergüenza, y, de hecho, intentando ridiculizar y producir vergüenza en los

¹⁷ Entrevista a Eva Cortés, realizada el 23 de febrero de 2021.

¹⁸ Lee Bartky, Sandra: “La pedagogía de la vergüenza”, *Feminismos y pedagogías en la vida cotidiana*, C. Luke (Comp.), (Madrid: Edit. Morata, 1999).

demás, sobre todo en las mujeres. Esto no sólo ocurre en las competencias, sino que ocurre a diario, en los propios entrenamientos:

“Nunca me sentí integrada 100% en la escena, no me sentía muy a gusto, no me gustaba salir a bailar al corro porque sentía mucha mirada, juicio y risa, prefería quedarme aislada en una esquina haciendo flexibilidad, por ello aguanté muchos comentarios ofensivos siempre en referencia al cuerpo. El malestar era tal que cuando había una sala libre y podía meterme ahí a bailar tranquila lo hacía con quienes en confianza también querían esa opción (...) Era un ambiente muy sexualizado”¹⁹, explica María.

La mayoría de bromas estaban relacionadas con la corporalidad de las chicas, haciéndolas sentir cohibidas y avergonzadas. Las competencias y los entrenamientos son distintos lugares en los que se desarrollan distintas sensaciones, pero ambos se caracterizan por la misma presión, ya que la dinámica de los entrenamientos es la misma que en las competencias, y la mirada externa tiene mucha influencia en ambas.

Volviendo al ejemplo que utiliza Young de la diferencia de tirar un balón entre un niño y una niña, creemos que la teoría de la vergüenza de Burtky es muy ilustrativa. Frente al niño que abre las piernas, estira los brazos, inclina su cuerpo, y lanza lo más fuerte posible, nos encontramos con que las niñas, por lo general, sólo mueven sus brazos para lanzar. Desde nuestra propia experiencia como mujer en dicha sociedad podemos admitir que puede deberse a que las niñas no tienen ese sentimiento de competitividad por lo general y se preocupan más por la imagen que pueden dar al resto, precisamente por miedo a la vergüenza, y por ese sentimiento de inferioridad que se nos inculca desde pequeñas. Por ello, podemos decir que “lo femenino” se manifiesta en nuestros actos y movimientos, siendo la vergüenza de la teoría de Burtky una característica de éste. “Lo femenino” nos diferencia, por tanto, de la virilidad y el falocentrismo de la corporalidad de los hombres, es decir, la hegemónica.

Siguiendo en la línea de la vergüenza, de la preocupación por la imagen que damos al resto, del intento de no salirse de la corporalidad y de movimiento normativo, Young expone que “a menudo experimentamos nuestro cuerpo como un frágil estorbo, más que como el medio para la realización de nuestros objetivos. Sentimos que debemos dirigir nuestra atención a nuestros cuerpos para asegurarnos de que hacen lo que deseamos que

¹⁹ Entrevista a María Tejero, realizada el 22 de febrero de 2021.

hagan, en lugar de prestar atención a lo que queremos hacer a través de nuestros cuerpos”²⁰

Esto supone una subestimación de la importancia y capacidad de nuestros cuerpos, creando una espiral que es enteramente cultural pero que afecta en gran medida a la forma en la que nos desenvolvemos en el mundo. En el baile, como ya hemos ido viendo a través de los testimonios, también ocurre. Las chicas preferían dedicarse a la flexibilidad de forma más aislada que integrarse en los corrillos porque la flexibilidad es lo que más acorde está en el *hip-hop* en el cuerpo de una mujer, y si pretendes moverte de otra forma, provocas juicios, aunque sea incoherente. Si eres una mujer, debes moverte como una mujer, y actuar como una mujer. En el *hip-hop*, por ejemplo, en las mujeres no se premian los gestos sexualizados de ataque, ya que no son propios de una mujer. Se valoran más los aspectos de flexibilidad, sincronización y equilibrio en los pasos de baile.

Y este fenómeno, volviendo al principio de nuestras reflexiones con Merleau-Ponty, significa que el cuerpo femenino sólo puede darse como objeto en nuestra sociedad patriarcal, y no como sujeto y objeto. A través de la teoría de Merleau-Ponty exponíamos que el cuerpo puede producir una bidirección: el cuerpo como sujeto que mira y el cuerpo como sujeto mirado. En el caso de la mujer, su cuerpo sólo se da como objeto, “como una cosa que es distinta de ella, una cosa como las demás cosas del mundo”, explica Young. El cuerpo de la mujer siempre permanece en la esfera de “lo otro” (objeto), y nunca en la esfera de “lo uno” (sujeto), en palabras de Simone de Beauvoir.

Todo ello lo relaciona Young, al igual que nosotras en dichas reflexiones, con la sociedad sexista en la que habitamos: “las mujeres en la sociedad sexista están discapacitadas físicamente. En la medida en que aprendemos a vivir nuestra existencia de acuerdo con la definición que la cultura patriarcal nos asigna, estamos físicamente inhibidas, confinadas, posicionadas y objetivadas”. Así pues, esta definición que la cultura patriarcal nos asigna es el ideal de “lo femenino” que venimos exponiendo y criticando aquí, ya que nos condiciona hasta en nuestra forma de bailar y contribuye (no

²⁰ Marion Young, Iris: *On Female Body Experience. “Throwing like a girl” and other essays*, (New York: Edit. Oxford University Press, 2005), 34.

totalmente) a la desigualdad que pretendemos erradicar, visibilizando los testimonios de nuestras compañeras e investigando este tipo de cuestiones.

4. SUJETO-ESPECTADOR, YO/OTRO EN LA DANZA, LA MUJER EN LA ESCENA

Hasta ahora hemos observado el fenómeno de la corporalidad de la mujer, del cuerpo de la mujer en la escena y en concreto en la danza, desde una posición protagonista, desde nuestra experiencia y en primera persona. A partir de aquí, seguiremos analizando este fenómeno pero atendiendo con más detalle a las relaciones entre sujeto-espectador en la escena protagonizada por una mujer, centrándonos en la influencia de la mirada externa, y en la posición del público como parte importante de la obra artística.

La mirada externa en la escena puede producir distintos fenómenos. Por un lado, podemos considerar que cuando los sujetos escénicos son mirados por el público, revelan su subjetividad estableciendo una conexión con el público donde éste se identifica con lo que ve en la escena. Por otro lado, podemos considerar que el sujeto escénico es una ausencia, un hueco, en el que el/la espectador/a proyecta su propia subjetividad. Esta última idea es la que defiende la ya mencionada autora estadounidense Amelia Jones.²¹

En primer lugar desarrollaremos la primera idea de la conexión sujeto-público, explicando de manera general, apoyándonos en varias autoras, el fenómeno que se produce entre sujeto y espectador/a, para, después, centrarnos en la visión de Amelia Jones, la cual es muy adecuada para seguir desarrollando lo que ocurre cuando una mujer se muestra en escena: que la mirada del público objetualiza en vez de considerar a la mujer sujeto protagonista. Pretendemos mostrar en primer lugar lo que ocurre entre sujeto y espectador/a sin perspectiva de género, para después incluirla y mostrar dicha diferencia, ya que cuando analizas el proceso con perspectiva de género y poniendo la atención en si el sujeto de la obra artística es hombre o mujer, las conclusiones cambian. En esta última parte en la que analizamos la relación entre el público y el sujeto protagonista de la obra artística con perspectiva de género, nos centraremos en la

²¹Jones, Amelia: ““Presence” in absentia, Experiencing Performance as Documentation”, Vol. 56, No. 4, Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century (Winter, 1997), publicado por: CAA, revista de arte Art Journal, 13.

objetulización de la mujer por parte de la mirada externa, tanto por parte de los compañeros de *breakdance* y *hip-hop* (cuestión ya tratada en el capítulo anterior) como por parte de, en general, el público que asiste a obras protagonizadas por mujeres o a competiciones de *hip-hop* en las que compiten mujeres.

Comenzaremos entonces por tratar la relación sujeto-espectador de manera general, sin especial atención a la perspectiva de género. Lo que ocurre, pues, cuando se lleva a cabo una obra escénica no es sólo que unas personas actúen en un escenario, sino que dichas personas actúan para otras; nos referimos al público. Una obra escénica la conforman los sujetos que actúan y los sujetos que miran. La realización escénica se lleva a cabo cuando sujetos actuantes y público interactúan, habitan el mismo espacio, se confrontan, como explica Erika Fischer-Lichte²². La obra escénica es un intercambio, que siempre tiene emisor y receptor, y el público, al observar las acciones producidas en el escenario, siempre reacciona. Esta reacción recíproca también puede considerarse como un intercambio mutuo de sensaciones. Se produce una intersubjetividad. Dicha realización escénica “se produce y se regular por medio de un bucle de retroalimentación autorreferencial y en constante cambio”, afirma Fischer-Lichte, lo que significa que el/la espectador/a nunca es pasivo e inmóvil, sino que participa en un intercambio recíproco, conformando la intersubjetividad sujeto-espectador.

Afirmamos que se da una relación de intersubjetividad porque el sujeto actuante y el público no son dos esferas separadas e indisociables, sino que cohabitan un mismo espacio en el que se produce un flujo de sensaciones, juicios, percepciones... de manera bidireccional. Los espectadores reaccionan ante lo que ven, de manera más o menos expresiva; dichas reacciones llegan a los sujetos que actúan en el escenario, quienes también producen sensaciones y de nuevo, las transmiten al público. Se produce un intercambio continuo, produciendo ambas partes un fenómeno común, totalmente compartido. El público puede sentirse identificado con lo que ve en la escena, puede no estar de acuerdo, puede sentir rabia, emoción, fascinación. De la misma manera, los sujetos actuantes también están condicionados por el público, a la vez que actúan, sintiendo unas y otras emociones en función de las emisiones del público.

En la danza ocurre lo mismo. Cuando alguien baila frente a un público está compartiendo un mismo momento con él, busca una reacción, una aprobación, busca

²²Fischer-Lichte, Erika: *Estética de lo performativo*, (Madrid: Edit. Abada Editores, 2017), 77.

una respuesta. A su vez el público puede identificarse con lo que representa, pueden sentir aprobación o rechazo ante sus movimientos y su coordinación con la música. Se comparten emociones mediante un flujo continuo y recíproco.

Pero como venimos analizando durante todo este ensayo, la cuestión que nos interesa en concreto es cómo influye el género en este tipo de intercambio recíproco, y es lo que expondremos a continuación. Es evidente que la subjetividad de toda persona viene influida enormemente por la cultura, por el entorno en el que crecemos, por nuestras relaciones personales, etc. Esta influencia cultural también influye a la hora de mirar el mundo. Por ello, defendemos que los prejuicios que adquirimos culturalmente también se manifiestan a la hora de ver una obra escénica, contaminando el flujo intersubjetivo que se produce entre el público y el sujeto en escena.

Utilizaremos, de nuevo, el ejemplo de los testimonios de las chicas entrevistadas. Les preguntamos a las bailarinas cómo eran las competiciones de *hip-hop* y *breakdance*, en las que todas habían participado alguna vez, y en las que se mostraban en escena ante un público. En dichas competiciones el público es prácticamente exclusivo de personas pertenecientes a la cultura, y el nivel de competitividad y exigencia muy alto, entre hombres, donde las luchas de poder se palpaban en el baile y se luchaba por conseguir una mayor virilidad con los gestos y actitudes.²³ Para empezar, los jueces en las experiencias de las chicas siempre solían ser hombres; Eva y María, en las competiciones a las que asistió, nunca vio a una mujer en la silla de los jueces. Mai, sólo vio una vez a una *bgirl* como jueza. Por lo que en general, el público y los jueces eran hombres.

Mencionamos esta particularidad de las competiciones porque el hecho de que el ambiente fuese tan masculinizado influye notablemente en la escena. Las bailarinas en escena, si ya sentían vergüenza e inseguridad en los entrenamientos, en las competiciones todavía más. Se da, por tanto, una relación intersubjetiva cargada de prejuicios y condicionamientos.

²³ Nos parece relevante aclarar que las competiciones de *hip-hop* y *breakdance* son algo distintas. Las chicas entrevistadas son chicas de entre 26-30 años, por lo que hablan de su experiencia en adolescencia y juventud temprana. La atmósfera cultural de estos ambientes sigue teniendo la misma raíz machista y masculinizada, pero para cuando yo competí, años después que ellas, en competiciones de *hip-hop*, la desigualdad de género no era tan aparente y radical, ya que también es cierto que se mezclaban varios estilos en dichas competiciones: *vogue*, *dancehall*... no sólo *hip-hop*. Pero las coreografías de *hip-hop* en exclusiva emanaban la misma esencia que venimos describiendo, donde los movimientos de las mujeres y de los hombres eran muy distintos.

Debido a dichos prejuicios culturales que toda persona hereda por crecer en una sociedad desigual, creemos que el observar a una mujer en escena es distinto fenómeno por su género femenino. La red de sensaciones recíprocas se contamina por dichos prejuicios, ya que contemplar a una mujer implica, en mayor o menor medida, contemplar un “otro” y no un “uno”.

Christine Greiner, en “La visibilidad de la presencia del cuerpo como estrategia política”, explica dicha red de interconexiones de este modo: “la presencia del cuerpo se construye en este flujo y no es otra cosa que la externalización del pensamiento-movimiento que se da a partir de interfaces creadas entre el interior y el exterior del cuerpo. Su reconocimiento depende, al mismo tiempo, de la “melodía cinética”, compuesta por el intérprete-creador en su propio cuerpo, y de la mirada del otro que, a su vez, engendra nuevos dislocamientos, redimensionando las interfaces y reinventando los pensamientos”.²⁴

La mirada del otro, explica Greiner, es extremadamente influyente, llegando a afectar y condicionar al propio cuerpo, porque mente y cuerpo son uno. Explica que las enfermedades como la anorexia y la histeria son enfermedades feminizadas casi en su totalidad, las cuales son enteramente culturales pero que demuestran que la cultura y que la mirada externa cargada de ésta puede influir directamente en el cuerpo femenino y en el funcionamiento de éste.

Por tanto, el cuerpo femenino en escena o ante la mirada externa, se nos muestra como un hueco, como una ausencia, volviendo a la idea de Amelia Jones. La mujer en escena es un hueco en el que la mirada externa vuelca toda la influencia cultural. En vez de mirar a un sujeto, se mira una ausencia, un “otro”, un objeto que por dicha desigualdad social nunca puede llegar a ser sujeto. La mirada externa descarga su subjetividad sobre ella, sobre esa ausencia, condicionándola, cohibiéndola, en mayor o menor medida. Ante una intersubjetividad que debería ser recíproca, bidireccional, entre sujeto-espectador, nos encontramos con que si la persona de la escena es mujer, la intersubjetividad cambia, porque no nos encontramos ante un espacio sujeto-sujeto, sino un espacio sujeto-ausencia.

²⁴Greiner, Christine: “La visibilidad de la presencia del cuerpo como estrategia política”, *Arquitecturas de la mirada*, Ana Buitrago (ed.), (Madrid: Edit. Danza y Pensamiento, 2009), 66.

En la danza, en concreto en la cultura *hip-hop*, las mujeres en escena son mujeres espejo, donde el público refleja su subjetividad, sus deseos, observando a las mujeres de manera material y no como sujetos protagonistas de una obra escénica. Utilizamos las metáforas de espejo y de ausencia porque en ambas puedes introducir tus propios prejuicios patriarcales; en un espejo los reflejas, y en una ausencia puedes introducir tu propia subjetividad por ser eso mismo, una ausencia de algo. Las mujeres son meros objetos sexuales debido al reflejo de los deseos condicionados por el patriarcado de la mirada externa. La mirada externa, por tanto, objetualiza a la mujer en la escena privándola de la libertad (no total, porque los propios movimientos en privado o en público están siempre ya condicionados, como mencionamos en el primer apartado) que podría tener sin miradas externas. A las bailarinas entrevistadas siempre les hacían bromas sexualizadas durante toda su trayectoria, incluso se les discriminó positivamente por su condición de mujer: “(...) Pero sí que recuerdo un mensaje repetitivo entre los compañeros diciendo que para las chicas era más fácil ganar aunque fuéramos peores porque al haber menos mujeres nos lo ponían más fácil. No sería capaz de confirmar o desmentir esto, pero si ponderamos con lo difícil que es simplemente sobrevivir en un ambiente tan masculino como el *breakdance*, la deuda está saldada”²⁵, nos cuenta Epifanía. Al ser mujeres se daba por hecho que no podían hacer determinadas cosas o no alcanzar el suficiente nivel como los hombres, por lo que optaban por adquirir una perspectiva paternalista.

Además, en este tipo de ambientes, se le niega a la mujer en la escena su poder de representación, ya que toda obra escénica, incluyendo la danza, representa e intenta transmitir un mensaje a su público, representar algo; pero este poder de representación se desvanece al prestar mayoritariamente atención a los cuerpos femeninos, siendo protagonistas de una hipersexualización. El significado que se pretende transmitir no es trascendente, porque una mujer en dichos ambientes no llega a ser sujeto, permaneciendo siempre en la esfera de “objeto”; las mujeres desentonamos en este ambiente cultural, no pertenecemos a esta cultura y no llegamos a actuar igual de bien que los hombres, por lo que no se tiene en cuenta el mensaje o la representación. Sólo somos cuerpos sexualizados, una ausencia. Por eso, es común la discriminación positiva ya mencionada, o el paternalismo, ya que no toda la cultura se ha tenido o se tiene que manifestar de forma aparente y violenta.

²⁵ Entrevista a Epifanía Arango, realizada el 11 de marzo de 2021.

Dicha idea de la mujer objeto, en la que el público no la acaba de considerar sujeto, es consecuencia de la atmósfera cultural que empapa la cultura *hip-hop*. Aunque podamos admitir que dicha cultura ha evolucionado positivamente, y que la opresión y el acoso de las chicas entrevistadas no se pueda generalizar a todas y cada una de las mujeres bailarinas de *hip-hop* y *breakdance* (como todas las investigaciones), las raíces y el origen de esta cultura todavía permanecen, y se traducen en los actos y en la influencia que pretendemos visibilizar y criticar aquí.

4.1 ORÍGENES DE LA CULTURA HIP-HOP: BAILAR PARA SOBREVIVIR

Como ya hemos mencionado, nos parece pertinente conceder un espacio a los orígenes de la danza *hip-hop*, ya que las raíces de esta cultura pueden explicar el sesgo machista y patriarcal que hemos podido observar a lo largo de nuestro trabajo.

La cultura hip-hop comienza en Jamaica, siendo ésta su raíz, en la década de los setenta, cuando Bob Marley y la generación del *roots reggae* (la primera generación con mayoría de edad de esta cultura después de que Jamaica se independizara de Gran Bretaña en 1962) reaccionaron contra la crisis, el imperialismo, la desigualdad y la violencia a través de la música y la cultura reggae, difundiéndola por el mundo entero.²⁶ El *hip-hop* es un arte callejero que surge de la impotencia y las ganas de combatir las desigualdades que sufrían (y sufren) las personas racializadas y de bajo poder adquisitivo, que consiguió extenderse a todo el mundo y convertirse en un arte popular muy conocido.

Paralelamente, el barrio neoyorkino del Bronx, hacia los setenta, también sufrió un gran deterioro social e injusto. Siguiendo la línea de exposición de los hechos del periodista y crítico musical estadounidense Jeff Chang, el cual reconstruye los hechos de aquellos años de una forma distinta a la historia oficial, el Bronx sufrió un gran deterioro debido a varios factores, uno de ellos la construcción de la autopista Cross-Bronx Expressway. Dicha autopista causó un gran impacto ambiental además de una gran inversión de dinero, lo que provocó que muchas familias (la mayoría familias pobres afroamericanas, puertorriqueñas y judías) se quedasen sin casa y tuvieran que trasladarse a las afueras de

²⁶Chang, Jeff: *Generación Hip-Hop, de la guerra de pandillas y el grafiti al gangsta rap*, (Buenos Aires: Edit. Caja Negra Editora, 2014, 2017).

dicho barrio donde todavía había menos posibilidades de trabajo y de mejora social y económica. Esto inició unos años de pobreza, violencia y abandono por parte del Estado (ya que no se les brindó recursos para sobrellevar de la mejor manera el impacto de la autopista) que desembocó en la formación de grupos, pandillas, violencia callejera y enfrentamientos entre las personas que cohabitaban dicho barrio. Tras un abandono de recursos extremo por parte del Estado las personas supervivientes dicho lugar tenían que sobrevivir, y conformaron familias que se enfrentaban por el liderazgo del barrio y su organización.

Jeff Chang muestra una visión de dichos hechos desde la mirada de las propias pandillas, entrevistando a descendientes de los miembros de éstas y recopilando testimonios de personas que vivieron todo aquello, frente a la mirada del Estado que siempre nos vendió una mirada que marginaba los barrios y los lugares de este estilo, fomentando todavía más el tan incipiente racismo y marginación. Este tipo de narración va en la línea de la historiadora estadounidense Susan Buck-Morss, la cual defiende que frente a una historia de los vencedores, en la que sólo se contemplan y se narran los hechos de los grupos sociales que tienen mayor estatus y mayor voz, se debe reivindicar (y hacer) una historia en la que se rescaten aquellas voces silenciadas, en la que se rescaten las voces de la oscuridad, para intentar desmontar la historia hegemónica. Jeff Chang, a nuestro parecer, realiza esto rescatando las voces de las personas racializadas que fueron marginadas por el Estado y la sociedad, debido a la influencia racista y clasista de las autoridades y el poder. Por ello, creemos que utilizar esta clase de visión va acorde a nuestro trabajo de investigación.

Por tanto, mientras el Bronx decaía y crecía la violencia callejera y los enfrentamientos por sobrevivir en un barrio complicado y peligroso, la cultura *reggae* de Jamaica y su mensaje iba extendiéndose por el mundo. El DJ Kool Herc, nacido en Jamaica pero trasladado al Bronx a los doce años, comenzó su carrera en los años más turbios del Bronx, en la década de los setenta, considerándose así el padre del *hip-hop*, ya que mezcló ambas culturas que tenían un denominador común: el afán de erradicar la desigualdad. El DJ Kool Herc comenzó a labrarse su carrera cuando el Bronx albergaba unas cifras nefastas:

“El South Bronx había perdido 600 mil puestos de trabajo; el 40% del sector había desaparecido. A mediados de los setenta, el ingreso cápita había bajado a 2.430 dólares,

apenas la mitad del promedio de la ciudad de Nueva York y el 40% del ingreso promedio nacional. La tasa de desempleo oficial entre los jóvenes llegó al 60%. Muchos activistas que luchaban en defensa de ellos aseguraban que el porcentaje real rondaba el 80%. Si la cultura del blues se había desarrollado en condiciones de opresión y trabajos forzados, la cultura del hip-hop surgiría, precisamente, de la falta de trabajo.”²⁷

Por tanto, frente a la horrible situación económica de la zona, los pésimos recursos, y la marginación social, los grupos del barrio tuvieron que luchar por sobrevivir, y una de estas vías fue la música. La juventud urbana salió a las calles en busca de creación y expresión, transformadas en fiestas callejeras conformadas por DJ, MC, *breakdancers* y graffiteros, los cuatro pilares de la cultura *hip-hop*. La cultura *hip-hop* nace de la falta de recursos y el abandono, pero consiguió extenderse por todo el mundo y perdurar hasta nuestros días.

En un ambiente en el que el principal objetivo es sobrevivir, sin recursos y con un racismo acechante que empapaba todo, la lucha por la igualdad de las mujeres no se contemplaba. En las pandillas donde se conformó la cultura el papel de la mujer fue secundario, siendo éste un fenómeno consecuencia de la propia estructura de la sociedad, como ocurre en muchas culturas. La misoginia es uno de los prejuicios más antiguos y de los más difíciles de erradicar, y la cultura hip-hop no está exenta de ello. Las personas que hoy en día son nombres importantes del *hip-hop*, descendientes de aquella época y aquella nefasta situación, son hombres todos, porque en las situaciones importantes y en la fama las mujeres no formaban parte. Un ejemplo de ello fue el tratado de paz que se conformó en la década de los setenta por parte de las distintas pandillas enfrentadas en el Bronx; las múltiples pandillas se encontraron en el interior de un gimnasio, para intentar finalizar sus reiteradas confrontaciones. Y las pandillas de las chicas, “quedaron encerradas afuera, a merced del frío inclemente de invierno”.²⁸

Es así como una cultura marginada por la sociedad y el Estado intentó sobrevivir pero repitiendo, como es entendible²⁹, las desigualdades sociales que ya existían, como la de

²⁷ Chang, Jeff: *Generación Hip-Hop, de la guerra de pandillas y el grafiti al gangsta rap*, (Buenos Aires: Edit. Caja Negra Editora, 2014, 2017), 25.

²⁸ *Ibid*, 85.

²⁹ No pretendemos justificar ni repudiar los orígenes de dicha cultura, sino que hemos querido visibilizar con esto que la contemplación de la perspectiva de género no se produjo en la creación de la cultura hip-hop, ya que fue un proceso de emancipación desigual en este sentido; por ello, todavía quedan lastres de dicho proceso desigual a día de hoy, y se siguen perpetuando muchos de aquellos prejuicios donde las mujeres no eran un punto importante dentro de esta cultura.

género. Dicha desigualdad tan marcada en los comienzos del *hip-hop* son las que, a día de hoy, todavía podemos percibir, como huella de dichos orígenes.

En definitiva, y contemplando los distintos temas abordados en dicho ensayo, diremos que tanto nuestra corporalidad, como nuestros movimientos, incluso nuestra forma de bailar, está creada en base a una influencia cultural que se basa en una desigualdad, y que esto, junto con la mirada externa también condicionada, conforman un espacio en el que las mujeres todavía no llega a ser sujeto en una misma posición de protagonismo que el resto de personas. Los prejuicios interiorizados en nuestra subjetividad empapan múltiples ámbitos de nuestras vidas, y la corporalidad, y en concreto, la danza, es uno de esos ámbitos, como hemos podido observar en nuestros acercamientos en dichos temas.

5. CONCLUSIONES

La danza para mí ha sido muy importante a lo largo de mi vida, y sigue siéndolo. Por ello, este trabajo de investigación se centra en ella, abordando cuestiones que me interesaban y me suscitaban curiosidad. Comenzando por la noción de cuerpo, nos hemos ido acercando a las cuestiones de corporalidad, pasando por el movimiento hasta llegar a la propia condición de mujer en términos corporales, la cual está muy influida por la cultura, reflexiones desconocidas hasta comenzar con dicha investigación. Al comenzar con mi microrrelato sobre la danza, podemos observar cómo creíamos que el bailar a solas permite una liberación, y en cierto modo lo seguimos pensando, pero con límites. La danza al son de la música puede producir en nuestros cuerpos sensaciones infinitamente positivas, lo cual contrasta con las sensaciones que comúnmente experimentamos en esta sociedad capitalista e hiperconsumista en la que nos desenvolvemos. Frente a una vida de estrés y agobio continuo, la danza junto con la música puede liberarnos de esas sensaciones encarceladoras. Pero dicha libertad tiene límites, como ya hemos mencionado. Dichos límites los hemos descubierto a lo largo del trabajo de investigación, cuestionándonos aspectos como nuestra propia manera de movernos en el mundo, como la influencia de la mirada externa que es fruto de un largo legado de la cultura hip-hop. Además, hemos querido introducir fragmentos de las

voces de varias de mis compañeras, para reivindicarlas y para visibilizar la situación que ellas vivieron en el baile. A pesar de ello, seguimos creyendo en el gran poder que tiene la danza, aunque creemos que es necesario visibilizar lo que ocurre y repensar ciertos aspectos para avanzar en nuestra lucha por la igualdad.

Me gustaría terminar con una cita de las bailarinas entrevistadas, Mai, la cual me parece bastante acertada para terminar de aclarar las últimas cuestiones:

“Los prejuicios no existen en el baile, precisamente el baile es para romper con todos ellos, los prejuicios están en algunas personas, y si estas personas tienen roles más afeminados y son hombres, quizás haya un porcentaje de personas que se burlen y eso es parte de la sociedad, no parte de la escena, pongo este ejemplo ya que es muy común reírse de que un hombre tenga gestos afeminados y aceptar cómo una mujer puede hacer un gesto varonil y esto no lleva lugar a burla pero, a veces, sí puede terminar en adjetivos ofensivos sobre ella”³⁰.

Con esto Mai nos quiere decir que aunque en torno a este tipo de baile se haya creado siempre una atmósfera machista y desigual, esta atmósfera se ha creado por los ojos que miran, como consecuencia de la estructura social desigual, y no por el hecho de bailar mismo. Reivindica la parte positiva y real de la danza, y nos ha parecido un aspecto muy importante a destacar, ya que aunque nos hayamos acercado a lo largo de nuestro trabajo a varios de los aspectos en los que se vislumbra la desigualdad, “lo femenino” y el machismo en la danza, seguimos creyendo en la multitud de aspectos buenos y bellos que tiene el bailar, y que si existen efectos negativos en ella, es consecuencia de la sociedad. Los prejuicios y la manera de pensar de las personas se introducen y empapan nuestros modos de desenvolvernó en el mundo, incluida la danza. Pero como ya hemos mencionado en alguna otra ocasión en nuestro trabajo, la danza tiene un poder liberador emocional y social, idea que refleja también nuestro microrrelato inicial. La danza une cuerpos al son de la música, y crea vínculos. En nuestra experiencia personal lo hemos experimentado, hemos experimentado cómo la música y el baile puede crear relaciones fuertes entre lxs bailarinxs de un mismo grupo, puede unir a las personas, y por ello tiene un gran poder político y social, sobre todo teniendo en cuenta lo individualista y competitiva que puede ser la sociedad capitalista en la que vivimos. Como dice Barbara Ehrenreich, la danza puede ser, como en las sociedades antiguas, una forma de crear

³⁰ Entrevista a Marian Moreno, realizada el 9 de marzo de 2021.

comunidad y una forma de luchar, por ello, contra el individualismo capitalista que predomina en nuestros días:

“Mientras que la jerarquía genera exclusión, la festividad genera inclusividad. La música invita a todos al baile; la comida compartida socava brevemente el privilegio de clase. En cuanto a las máscaras: pueden cumplir funciones simbólicas, rituales, pero, en la medida en que ocultan la identidad, también disuelven la diferencia entre extraño y vecino, haciendo que el vecino sea temporalmente extraño y el extraño no más extranjero que los demás. (...) En el apogeo de la festividad, salimos de nuestros roles y estatus asignados (de género, etnia, tribu y rango) y entramos en una breve utopía definida por el igualitarismo, la creatividad y el amor mutuo. Así es como los rituales bailados y las festividades sirvieron para unir a los grupos humanos prehistóricos, y esto es lo que aún hoy nos llama la atención.”³¹

Aunque no estemos de acuerdo en la disolución de los roles y prejuicios en el baile, compartimos la idea del sentimiento de comunidad y de unión en el ambiente, que puede llegar a ser muy poderoso y valioso políticamente hablando contra la sociedad de hoy en día, en la línea de Ehrenreich.

Pero siguiendo con nuestra línea principal argumental, creemos que la idea de que el cuerpo y la mente son dos esferas distintas e independientes está todavía bastante generalizada, provocando consecuencias negativas. Gracias a este trabajo hemos podido comprobar que nuestra subjetividad está corporizada, empapándose de todos aquellos aspectos relativos a la visualidad y a los procesos de subjetivación que estructuran y conforman el funcionamiento de nuestra sociedad. Somos seres sociales y todos los estímulos y las referencias que vamos teniendo desde que nacemos calan nuestro ser (subjetividad corporizada) condicionándolo, por lo que creemos verdaderamente importante ser conscientes de dichas influencias, sobre todo si son excluyentes y negativas para el buen funcionamiento de nuestra sociedad (machismo, racismo, LGTBIQ+fobia...). En este trabajo hemos pretendido hacer un recorrido por dichas cuestiones a través de la corporalidad, reivindicando la importancia del cuerpo (siempre relegado a un segundo plano en la tradición filosófica occidental) porque éste también

³¹Ehrenreich, Barbara: *Dancing in the streets: A history of a Collective Joy*, (New York: Edit. Henry Holt and Company, 2011), 159.

se incluye en la representación de los prejuicios culturales; y la danza ha sido nuestro móvil para nuestras reflexiones, atravesando la cuestión de “lo femenino”, los roles de género en la danza y en concreto en el hip-hop, y todo ello dentro del fenómeno de la escena. Para intentar paliar todas aquellas cuestiones que nos perjudican y nos excluyen socialmente hace falta mirar con atención, visibilizar, y atender a las pequeñas cosas las cuales son la base.

BIBLIOGRAFÍA

- Chang, Jeff: *Generación Hip-Hop, de la guerra de pandillas y el grafiti al gangsta rap*, (Buenos Aires: Edit. Caja Negra Editora, 2014, 2017).
- Ehrenreich, Barbara: *Dancing in the streets: A history of a Collective Joy*, (New York: Edit. Henry Holt and Company, 2011).
- Fischer-Lichte, Erika: *Estética de lo performativo*, (Madrid: Edit. Abada Editores, 2017).
- Greiner, Christine: “La visibilidad de la presencia del cuerpo como estrategia política”, *Arquitecturas de la mirada*, Ana Buitrago (ed.), (Madrid: Edit. Danza y Pensamiento, 2009).
- Jones, Amelia: “Posmodernismo, subjetividad y arte corporal: una trayectoria”, selección: Diana Taylor y Marcela Fuentes, *Estudios avanzados de performance*, (New York: Edit. Fondo de Cultura Económica, 2011).
- Jones, Amelia: ““Presence” in absentia, Experiencing Performance as Documentation”, Vol. 56, No. 4, *Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century* (Winter, 1997), publicado por: CAA, revista de arte *Art Journal*, 11-18.
- Lee Burtky, Sandra: “La pedagogía de la vergüenza”, *Feminismos y pedagogías en la vida cotidiana*, C. Luke (comp.), (Madrid: Edit. Morata, 1999).
- Marion Young, Iris: *On Female Body Experience. “Throwing like a girl” and other essays*, (New York: Edit. Oxford University Press, 2005).
- Mayayo, Patricia: *Historias de mujeres, historias de arte*, (Madrid: Edit. Ensayos Arte Cátedra, 2003).
- Merleau-Ponty, Maurice: *Fenomenología de la percepción*, (Barcelona: Edit. Planeta-Agostini, 1993).